

Éric Rohmer ou le moraliste ambigu

Henri Agel

Numéro 66, octobre 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51506ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Agel, H. (1971). Éric Rohmer ou le moraliste ambigu. *Séquences*, (66), 21–24.



Eric Rohmer (à gauche) tournant **Ma nuit chez Maud**

ERIC ROHMER

OU
le moraliste ^{et} *ambigu*

Henri Agel

Peu avant Noël est sorti sur les écrans parisiens le dernier film d'Eric Rohmer, **Le Genou de Claire**. De ce film, Jacques de Baroncelli écrit dans **Le Monde** du 15 décembre 1970 : "cette histoire tissée de velléités, de rêveries indécises, de brèves effusions et de confessions alternées, Eric Rohmer la raconte dans ce style élégant et feutré qui caractérisait déjà **Ma Nuit chez Maud**. Bien que sa mise en scène soit très concertée, il donne l'impression de ne jamais intervenir et de laisser ses personnages agir comme bon leur semble, au gré de leurs impulsions ou des surprises que leur ménage le hasard des vacances". C'est en fait le cinquième film d'un cycle consacré à des "contes moraux" et dont les précédents jalons furent deux moyens métrages : **La Boulangère de Monceau** (1962) et **La Carrière de Suzanne** (1963) suivis d'un long métrage qui imposa, de la manière la plus sérieuse, le nom du cinéaste : **La Collectionneuse** (1967). Deux ans plus tard, le classicisme si singulièrement moderne de **Ma Nuit chez Maud** devait donner à penser à tous les fervents d'un cinéma de l'intériorité et du spirituel que l'héritage de Bresson était assuré — et de façon assez redoutable pour le cinéaste des **Dames du Bois de Boulogne**. Avec **Le Genou de Claire**, ce classicisme s'assouplit, s'aère, nuance encore son harmonie.

Né en 1920, sous le nom de Maurice Shérer, Eric Rohmer appartient à la génération glorieuse des **Cahiers du Cinéma** (celle de Rivette, Chabrol, Truffaut, Godard)⁽¹⁾. Il devait d'abord se destiner à la pédagogie. Il y reviendra, en fait, après 1962, en réalisant quelques courts métrages remarquables pour la télévision scolaire (**Edgar Poe**, **Pascal**, **Victor Hugo** etc). En 1960, il devient rédacteur en chef de la **Gazette du cinéma** (où écrivit Jean-Paul Sartre) et en même temps aborde la création cinématographique avec un film en 16mm. En 1959, il réalise **Le Signe du Lion**, qui semblait illustrer le voeu de Zavattini :

"Filmer 90 minutes de la vie d'un homme dans laquelle il ne se passe rien". Mais le public n'était pas mûr. Le film fut un échec commercial. La critique comprit l'importance de l'oeuvre comme en témoigne ce précieux numéro de **Télérama** qui contient une analyse de Jean Collet et une critique de Jacques Siclier. L'histoire, on le sait, est celle d'un musicien raté, Pierre Wesserling, vivant dans le V^e arrondissement, qui tour à tour se croit possesseur d'un héritage puis déshérité et se trouve, pour un temps, totalement démuné. Le film montre son errance dans Paris : un point c'est tout. Mais justement : c'est tout le cinéma ! C'est bien ce que suggérait Jean Collet en relevant la qualité de regard posé par Rohmer sur la réalité : "Cette qualité de regard qui peut s'appeler respect, humilité et qui empêche de couper un plan ou de chercher dans un raccord de quoi épater le spectateur... Cette qualité est aussi attention au moindre geste du personnage, une attention patiente, tout le contraire de l'impatience malade qui dévore nos vies modernes". Peu à peu dans la mesure où le protagoniste est conduit, sans qu'il le veuille, à un dépouillement physique et moral extrême, il nous livre à son insu le cheminement d'une ascèse. Peut-être une puissance invisible avait-elle une intention sur lui ? La dernière image restitue le cheminement dans le cosmos en nous montrant la carte du Ciel. Tel est bien le point de vue de Collet : "Ce serait plutôt un conte sur la toute-puissance du destin, fatalité ou providence. Il faut que le personnage soit le plus dépouillé pour que cette toute-puissance ressorte avec le plus d'éclat. Cette pauvreté du personnage, son absence de volonté propre en font le jouet idéal des dieux. Il parcourt l'itinéraire d'un dépouillement". Ce n'est pas du tout l'avis de Jacques Siclier, frappé du fait suivant : Quand le héros (Jess Hahn) apprend finalement qu'il hérite, nous sentons qu'il va redevenir le bohème amoral qu'il était. Le film est un simple constat : "L'auteur ne le juge pas, il le regarde agir avec le froid détachement d'un entomologue". Il est possible que les deux critiques aient raison : c'est pour un temps que Pierre Wesserling vit l'expé-rien-

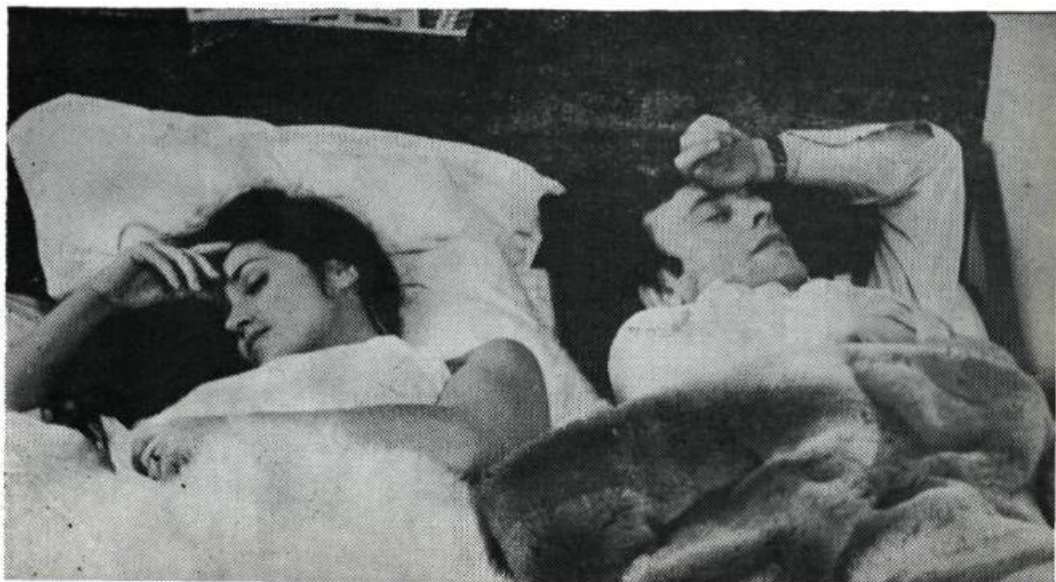
(1) Le N° 69 de **L'Avant-Scène du cinéma** (qui donne le dialogue de **La Collectionneuse**) contient une bio-filmographie détaillée.

ce du dépouillement : pendant une certaine année il sera entré dans une autre dimension (il y a dans ce film, à travers Paris, une approche d'un certain fantastique). C'est la description de ce laminage fécondant (bien que peut-être sans lendemain) qui nous est décrit en un style quasi rossellinien.

Le terme d'entomologiste reviendra plusieurs fois sous la plume des exégètes (en général admiratifs) de **La Collectionneuse**, mais Pierre Ajame (qui tint trop brièvement la critique aux **Nouvelles Littéraires**) précise avec finesse : "entomologiste du coeur". De son côté, Jean-Louis Bory se réfère à Mairieux pour décrire les rapports des personnages (une fille et deux garçons dans le paysage enchanteur de Saint-Tropez). Il écrit : "Escrime verbale, pièges, offensives et contre-offensives, petits manèges et fausses confidences : il y a du marivaudage dans **La Collectionneuse**". Mais ces lignes ne conviendraient-elles point parfaitement à **Ma nuit chez Maud**? Pierre Marcabru, de son côté, discerne que le propos du cinéaste a été "de peindre les rapports, regards, tensions, incertitudes, méfiances et jeux de deux hommes et d'une femme coincés dans le champ clos de l'inactivité et de l'isolement". Là encore, on retrouve ce qui va s'affirmer de façon magistrale (et plus dépouillée) dans **Ma nuit chez Maud**.

Mais en fait (livrons-nous à un rapide retour en arrière), dès ses deux premiers courts métrages, produits par Barbet Schroeder, le futur auteur de **More**, Rohmer avait défini son propos et imposé son écriture. Le schéma est le même dans les deux cas : l'itinéraire indécis et flottant d'un personnage masculin, ce qui sera le tracé même de **Ma nuit chez Maud**. Qu'il s'agisse de l'étudiant de **La Boulangère** qui, frustré dans une espérance amoureuse, courtise par dépit une jeune boulangère qu'il abandonnera quand sa première "conquête" réapparaît; ou du velleitaire Guillaume de **La Carrière de Suzanne** qui, hésitant entre deux proies, se voit finalement mystifié par celle qui a d'abord été l'objet d'un jeu cynique, ce sont des rapports mouvants, non déterminés à l'avance, donc aussi naturels et vrais qu'on peut le souhaiter, que décrit avec une rigueur patiente le cinéaste. Dans le N° 158 de **Téléciné**, Jean-Louis Veuillot écrit, sur ce second film, ces lignes qui correspondraient fort bien à l'orientation de **Ma nuit chez Maud**. "L'homme se forge un idéal et s'efforce de faire coïncider tous ses actes avec cet idéal, assurant ainsi l'unité de sa vie. Mais il est tenté constamment par d'autres voies qui s'offrent à lui et s'il lui arrive de s'y engager, il tente alors, par un effort dialectique dont il est plus ou moins dupe, d'intégrer ces exceptions dans l'esprit de la règle afin, si possible, de se justifier à ses yeux".

Ma
nuit
chez
Maud



Il apparaît bien que des courts métrages à **Ma nuit chez Maud**, en passant par **La Collectionneuse**, Eric Rohmer se situe dans un courant qui, au niveau de la littérature française, passerait à la fois par la préciosité et par les romans du XVIII^e siècle. Comme nous sommes au XX^e siècle et que l'impact social du cinéma est une réalité objective qu'on ne peut méconnaître, ces films offrent une double dimension ou plutôt une signification ambiguë que définit très judicieusement Michel Serceau : "on peut donc se demander s'il ne s'agit pas, purement et simplement, d'un jeu auquel les personnages se livrent ou se prêtent par désœuvrement, un jeu pervers, un divertissement cruel et raffiné mais décadent. Par ce jeu, les personnages meublent le vide de leur existence, mais ils détruiraient ce qu'il pouvait y avoir en eux de sensibilité et de spontanéité".⁽²⁾

En tout cas, témoins d'une classe bourgeoise ou représentants d'une certaine sensibilité contemporaine, les protagonistes de **Ma nuit chez Maud** sont bien de la même famille que ceux des **Contes moraux** : "Les personnages cherchent peut-être, en définitive, à camoufler leur vulnérabilité. Maud, par exemple, n'est absolument pas l'incarnation du mal que certains ont voulu voir : l'aisance, la liberté, l'ironie sont sans doute, chez elle, une façon de se préserver, mais aussi peut-être le masque de la détresse" (id.).

On ne peut isoler ces analyses de l'expression que leur donne Rohmer, plus que bressonien ou, si l'on veut, mieux que bressonien dans sa mise en scène qui s'accomplit essentiellement en fonction des rapports des personnages et surtout en fonction des mensonges et des travestissements derrière lesquels ils s'abritent. Comment ne pas voir ici l'équivalent de ce qu'il y a de plus subtil et de plus intelligent chez le Mankiewicz d'**Un Américain bien tranquille** ou de **Guêpier pour trois abeilles** ? Si Rohmer excelle à recomposer la spontanéité des échanges ver-

baux avec leurs temps morts, leurs hésitations, leurs inaboutissements, il fait merveille surtout à laisser entrevoir un jeu de feintes, de dérobades et de demi-confidences qui sont aussi des pièges possibles, ce qui là encore l'apparente à Marivaux.

Ce jeu, il le conduit avec l'impassibilité d'un *Fatum*, non dépourvu d'ironie mais capable de surmonter sa cruauté éventuelle autant que sa probable tendresse. En ce sens, notre cinéaste est plus contenu, dirons-nous plus maître de lui et doué de plus de sang-froid que Bresson. Et, de ce fait, les personnages de ses films — nous ne disons rien encore du **Genou de Claire**, harmonieux accomplissement, mais trop proche pour qu'on puisse en parler maintenant de façon valable — se révèlent admirablement ambigus, tout comme ceux de Preminger ou de Mankiewicz, déjà nommé.⁽³⁾ La jeune fille qui finira par épouser le catholique un peu veule, interprété (magistralement) par Jean-Louis Trintignant, n'est pas plus "innocente" que Maud (la très séduisante Françoise Fabian) n'est "pervers". Chez ces deux femmes — comme chez le héros sollicité par l'atrait de chacune d'elles — tout reste double et, pour un observateur rigoureux, suspect. C'est là que le jansénisme de Rohmer se fait sentir derrière son apparente objectivité. En ce sens, on peut souscrire à l'affirmation de Michel Serceau : "Des analyses faites précédemment tant sur la psychologie des personnages que sur le style utilisé par le cinéaste pour exprimer leurs états d'âme, il ressort que l'essentiel du débat tient dans un conflit entre la chair et l'esprit, entre l'ordre de la matière et celui de la spiritualité". (id) Cela dit assez à quel niveau se situe Rohmer dans le nouveau cinéma français.⁽⁴⁾

(3) Par ailleurs, on pourra lire la critique du *Genou de Claire* par Jean-René Ethier, à la page 34 du présent numéro.

(4) On aura de précieux éclaircissements en lisant l'entretien entre les critiques des *Cahiers du Cinéma* et le cinéaste de *La Collectionneuse* dans le numéro 219 (avril 1970) des *Cahiers* et celui de *Cinéma* 9 dans le numéro 12 (janvier 1971).

(2) Téléciné N° 158.